

## LA ENUNCIACIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN *URRACA* (VOZ NARRATIVA Y SEUDONARRATARIO)

SALUSTIANO MARTÍN

### 1. INTRODUCCIÓN

Aparecida en 1982, de escasa circulación en esos momentos (y hasta ahora) y reeditada en 1991, *Urraca* es, me parece, una de las mejores novelas históricas españolas de las últimas décadas. Lourdes Ortiz cuenta (con los adecuados efectos de la realidad) una compleja historia medieval, y muestra, además, la proyección universal de los conflictos y luchas por el poder, la intimidad insondable de un personaje *ilustre* y el propio proceso subvertidor de narrar esa intimidad.

*Urraca* es la autobiografía que redacta la reina Urraca (1109-1126), hija de Alfonso VI, mientras permanece encerrada en el monasterio de Valcabados por orden de su hijo Alfonso Raimúndez (el futuro Alfonso VII), quien ha decidido reinar en lugar de su madre, despojando a ésta de sus derechos al trono de Castilla y León. Alfonso ha ordenado su encierro después de proclamarse rey (ilegalmente) él mismo. La fecha en que esto sucede (1123), el lugar, las razones para esa prisión (despojarla del trono) y los motivos que la llevan a comenzar esta escritura que cuenta su vida (el encierro, la justificación de sus actos y la defensa de sus intereses) se señalan en las dos primeras páginas.

Toda la novela es esta confesión escrita (en parte crónica política y en parte reflexión desde y sobre una intimidad herida) que la reina lleva a cabo para justificar su turbulento pasado y para aclararse sobre su lastimoso presente e incierto futuro. Ningún

discurso narrativo, por mínimo que sea, enmarca el texto escrito por Urraca, quien es (en la ficción) la autora de todo el relato, desde la primera a la última línea. Aunque no, claro, la responsable de la estructura externa de la novela: título, división en partes y en capítulos, citas, cuya autoría corresponde a la novelista. Desde el punto de vista de la enunciación se trata de un relato primero, no encajado en ningún otro.

## 2. DETERMINACIONES TEMPORALES DE LA ENUNCIACIÓN Y DEL ENUNCIADO

Que la novela trate de un personaje histórico complica la identificación de los mojones temporales de la enunciación. Ortiz, además, no ha sido muy minuciosa en su respeto a los datos que los historiadores aportan. Así, no es cierto que Diego Gelmírez muriera durante el encierro de Urraca (encierro que no encuentro atestiguado), es decir, antes de la propia muerte de la reina: de hecho, Gelmírez aún vivía, diez años después de esa muerte, en 1136. De esta forma, es arriesgado fiarse de las afirmaciones no explícitas de Urraca, poniéndolas en relación con lo que sabemos por los datos de los historiadores.

Sabemos que Urraca muere en Saldaña el 8 de marzo de 1126; la novela insinúa el suicidio final de la reina, quien se refiere a él con un discurso lírico que vela la escueta afirmación; la propia reina expresa precisamente la posibilidad de morir en Saldaña (180). Además existen otras varias referencias en el penúltimo capítulo a que ese es el lugar al cual se va a dirigir al día siguiente. El último capítulo es el único cuya escritura no se produce en el monasterio en que Urraca ha permanecido encerrada, sino, probablemente, ya en Saldaña, a donde acaba de llegar en su viaje desde Valcabados. Así, la enunciación del texto que Urraca escribe abarca alrededor de tres años: desde el 1123 en que fue encarcelada, según se afirma en la segunda página, hasta marzo de 1126, en que sabemos que la reina murió; su escritura finaliza minutos antes de suicidarse en Saldaña.

Hay diversas referencias internas, inscritas en el propio texto, que nos advierten del paso del tiempo y atestiguan cierta cronología en el proceso de la enunciación-redacción y, por tanto, en la toma de conciencia de la reina que ese proceso propicia. Primero, Urraca afirma, más o menos explícitamente, no sólo que el año en que está empezando a escribir es el de 1123, sino que lleva sólo

unos días en esa prisión (9). Luego, más adelante y sin precisar mucho: «Estoy fatigada y ya no sé lo que digo. Son ya muchos meses de encierro, demasiados» (75) y, páginas después, precisando más: «Cuando hace un año —al cumplir los dieciocho— comenzó a reinar por sí solo, fecha que, por otro lado, marca la de mi cautiverio, sentí [...]» (80). Si, como sugiere Urraca, cada tercio de texto tarda un año en ser redactado, las tres partes en que se divide debieron de ser escritas por la reina, precisamente, en los tres años en que permaneció encerrada.

En cuanto a la afirmación sobre la muerte de Gelmírez, no nos sirve para el establecimiento de la cronología externa del proceso enunciativo, puesto que, en realidad, a Gelmírez le quedaban todavía muchos años de vida, pero sí nos puede servir para percibir con claridad el paso del tiempo dentro de la situación enunciativa. Si de lo contenido en la página 21 o en la 26 se deduce que Gelmírez está vivo (y eso mismo puede afirmarse de diversos pasajes relativos a la situación enunciativa tanto de la primera como de la segunda partes), ahora (cerca del final, ya en las postrimerías del tercer tramo) se nos asegura que «hace un año repicaron todas las campanas de este monasterio tocando a duelo» por su muerte, y Urraca hace referencia a un presentimiento suyo de entonces, presuntamente comunicado al monje Roberto, pero no traspassado entonces al texto escrito por la reina (179). Queda claro, así, un transcurrir temporal relativamente extenso, que afecta a la propia entraña de todo el proceso textual.

En cuanto al enunciado, trata realmente dos períodos básicos. 1. El largo período anterior a la prisión de Urraca en Valcabados, que abarca desde la entrada del cortejo real en el Toledo recién conquistado (mayo de 1085) hasta las últimas luchas de Urraca para mantener su poder frente a su hijo, el conde de Traba y Gelmírez (1123): entre sus cinco y sus 42 años de edad. 2. El período que abarcan sus tres años de encierro y que llega hasta el mismo momento de su muerte.

Es obvio, dado el punto de partida global de la novela, que todo lo que podemos llegar a conocer de Urraca y de su vida no puede ser más que aquello que la propia Urraca enuncia: ella nos informa de su pasado y también de su presente (y aún de su futuro). Así, desde el punto de vista de la distancia temporal entre los hechos narrados y el proceso enunciativo en que se narran, habrá a lo largo de la novela tres opciones distintas:

1. Los hechos narrados son anteriores al momento en que son enunciados. El relato es escrito preferentemente con verbos contruidos en tiempos del pasado, de la historia o del narrar (Weinrich): pretéritos indefinido, pluscuamperfecto e imperfecto.

2. Los hechos narrados suceden (o están afectando a quien los enuncia) en el momento en que son enunciados (relato simultáneo). El relato se construye con verbos en presente y en pretérito perfecto: tiempo del discurso, del comentar (Weinrich) o de la autobiografía, que implican a locutor y receptor a través del discurso.

3. Los hechos narrados son posteriores al momento en que son enunciados (relato prospectivo o profético). El relato se construye con los verbos en futuro, potencial o subjuntivo.

Aunque en el texto de Urraca se producen los tres tipos de tiempos verbales, es evidente que unos predominan sobre otros: se trata de una autobiografía, y el pretérito perfecto es la forma autobiográfica por excelencia, la que establece la ligazón más directa entre el acontecimiento pasado y el presente en que se sitúa su evocación; así, Urraca utiliza ese tiempo verbal con cierta frecuencia cuando narra hechos pasados que están influyendo en su situación presente de reina despojada y encerrada. Es evidente, entonces, que difícilmente se puede dar aquí la forma pura de la historia (o del narrar), puesto que, incluso cuando se refiere a acontecimientos de muy antigua data, está haciendo continuas referencias a su situación presente. Este vaivén constante hace de su discurso una compleja red de relaciones temporales que necesita un minucioso desentrañamiento para percibir toda su riqueza informativa.

Además de los dos bloques cronológicos ya distinguidos dentro de la historia, es imprescindible destacar dos momentos distintos en el tramo cronológico en que se produce la enunciación, ambos, por tanto, más o menos (relativamente) pertenecientes al presente de la reina: 1. Aquél en que Urraca sola o acompañada por Roberto, vive en el monasterio en que permanece encerrada: eventuales paseos por el claustro o por el jardín, realización de actos fisiológicos cotidianos como comer o dormir, diálogos con el monje en la celda; 2. Aquél en que Urraca, presumiblemente a solas en sus celdas, escribe su texto. El momento 1 no es, en sentido estricto, parte de la situación enunciativa, aunque influye en ella radicalmente. Es el momento 2 el que identifica la situación

enunciativa. Así, el lugar de la enunciación es siempre (salvo en el último capítulo) el mismo: la celda de Urraca en el monasterio de Valcabados. Y el tiempo es una cronología fragmentada que se produce en los momentos del día en que tal actividad es posible (no probablemente durante la noche, por ejemplo) y en condiciones adecuadas de la soledad (no acaso en presencia del monje).

### 3. CONSECUENCIAS IDEOLÓGICO-EXISTENCIALES DE LA ACTIVIDAD ENUNCIATIVA

Contar lleva tiempo y esfuerzo rememorativo y acuidad reflexiva sobre la propia vida. En el caso de *Urraca*, aún tratándose claramente de una narración hecha con posterioridad a los sucesos que se narran, el mecanismo enunciativo cobra una enorme importancia en la evolución misma del personaje-narrador: el propio hecho de la narración está formando parte de la historia que está viviendo en su prisión de Valcabados, en su práctica enunciativa, precisamente, la que va a hacerla cambiar desde la pretenciosa dureza inicial al tierno rendimiento amoroso y maternal del final («hacer por mí misma lo que él no debe asumir como culpa», 194). Urraca narra en un momento y un lugar determinados, dentro de unas circunstancias concretas, y el hecho de escribir su autobiografía (la rememoración del pasado y las reflexiones consiguientes sobre ese pasado, sobre el presente y, también, sobre el futuro) va moldeando en ella una nueva personalidad: Urraca no es la misma al final que al principio, no sólo porque ha pasado el tiempo y ha vivido experiencias importantes, sino, sobre todo, porque la práctica reflexiva de la escritura ha hecho que sea finalmente una persona distinta: « me cuesta entrar en el cuerpo de aquella Urraca [...]» (113).

En efecto, aunque el relato consiste en la narración de las memorias de la reina (una *crónica* de sus hazañas, según ella), y debería estar volcado hacia el pasado, de hecho el texto no es tanto una historia como un discurso; realidad que tiene que ver con el hecho de ser escritura autobiográfica. Así, al contrario de lo que sucede en el enunciado histórico, Urraca está aquí enteramente tendida sobre sí misma y su presente, a través de cuya lente refracta los hechos ocurridos en el pasado. Por eso, allí donde los verbos en pasado evidencian la narración de una historia ya

sucedida, los tiempos verbales comentativos (Weinrich) penetran todo el tejido discursivo, trasladándonos continuamente al palpito vital de un presente amargo y de un futuro que se adivina, si incierto, aún acaso más oscuro que el propio presente: «me han hablado de él, me han descrito sus hazañas y estoy satisfecha y yo no soy quién para desbaratar sus planes, aunque tampoco puedo permitir que los lleve acabo del todo [...]» (194).

Urraca vive en la realización de su texto. La crónica que pretende llevar a buen fin, ha de ser, en sí misma, una de sus mayores hazañas. Cada tramo cubierto en la enunciación de la crónica, cada párrafo de reflexión escrito sobre el papel, constituyen (al mismo tiempo que el único instrumento para contarnos toda la historia) un hecho de esa misma historia que incide directa y dramáticamente sobre el personaje que la vive (es decir, sobre la narradora que la escribe); un párrafo más allá, Urraca no es ya la misma que era un párrafo más acá: «estas cosas no debiera decirlas; nunca entonces me habría atrevido a formular pensamientos como los que de pronto me asaltan. Todo lo veo del revés, cual si me hubieran dado la vuelta y otra se hubiera apoderado de tu reina» (171).

En el mismo sentido hay que comprender las constantes referencias (producidas en presente) al hecho mismo de la enunciación y a la calidad de lo enunciado. Urraca realiza constantemente una reflexión metalingüística y metanarrativa que corre paralela a sus reflexiones sobre su propia vida y al cuento de los hechos. Lógicamente, la narradora (Urraca) sabe más que el personaje que construye, y son continuas sus afirmaciones acerca de su pasada ignorancia («puedo verla hoy bajo una luz nueva», 74). La primera persona no puede enunciar más que en presente: todas las reflexiones sobre los hechos pasados que se producen en la instancia enunciativa son reflexiones hechas por el personaje que ahora es Urraca y, por tanto, desde su propia consciencia actual. Pero, otras reflexiones se manifiestan como sucedidas en el pasado, realizadas por el personaje que Urraca era entonces. Las intrusiones del presente en que Urraca se encuentra realizando su escritura son, en todo caso, abundantísimas y no sólo cuando tienen pertinencia temática o ideológica, sino, en ocasiones, cumpliendo un verdadero efecto de realidad.

La narradora no sigue un orden cronológico riguroso en la exposición de los hechos que cuenta, sino que interrumpe esa narración a menudo para introducir algún dato, afirmación o

anécdota sucedida en otro momento cualquiera, anterior o posterior al instante del enunciado en que se encuentra: «Es difícil dejar que mi crónica siga un orden, los nombres se enlazan y me arrastran [...]» (47). Las anticipaciones lo son, en general, desde la perspectiva de la historia enunciada, no desde el punto de vista del presente de la enunciación, pues para este nivel casi todas las prolepsis son ya pasado: son prospecciones para el personaje pero no para la narradora.

Hay, a este respecto, una excepción trascendente: el capítulo XVIII (penúltimo), donde la reina narra lo que cree que podrá ser su vida en adelante: ahí, de hecho, se enuncian anticipaciones que son contradictorias entre sí; esa narración es precisamente la que la lleva a tomar la determinación de suicidarse; Urraca, previendo que de las dos opciones posibles, va a suceder la peor, la más sangrienta, renuncia a participar en el asunto.

En realidad, en *Urraca* se produce una mezcla complejísima, y muy adecuadamente lograda, de los cuatro tipos de relato percibidos por Genette: el *posterior*, el *profético* y el *simultáneo* son enhebrados en un tejido sutilísimo de recurrencias con el hilo maestro de la narración *intercalada*, es decir, aquella en que la narración en pasado se fragmenta y se inserta en los diversos momentos de la historia (aquí, los tres años de la prisión en Valcabados), como una especie de reportaje más o menos inmediato. Este tipo de relato es una práctica corriente de la novela espistolar y de la escrita en forma de diario; de hecho, algo se parece *Urraca* a este último tipo de novela.

El hecho mismo de la narración forma parte de la acción e incide, pues, sobre el desarrollo psicoexistencial, moral e ideológico del personaje, que no es el mismo en cada momento de la *acción discursiva*. La muy grande proximidad entre historia y narración (aquí, en los pasajes de la historia que suceden en el monasterio), produce un efecto muy sutil de *frotamiento* entre el ligero desfase temporal del relato de los sucesos (aquí transcritos, además, generalmente en presente) y la simultaneidad absoluta en la exposición de los pensamientos. La focalización sobre la narradora es, así, al mismo tiempo, focalización sobre la heroína. La narradora (Urraca) en su acto de narrar está siendo personaje. Y, sobre este complejo cañamazo, se teje el relato de lo pasado remoto, de lo pasado próximo, de lo presente del acto enunciativo y aun de lo futuro esperado y temido.

Urraca reflexiona sobre la escritura y sobre su propio discurso. Interpelada por su mismo pasado desastroso (sangriento y culpable) y por este presente ignominioso (del que están desdichadamente ausentes la pasión sexual —finalmente satisfecha en la propia figura del monje— y el disfrute del poder), la presencia-ausencia de Roberto, sus intereses, preocupaciones y temores, sus obsesiones de clase, subvierten el bagaje moral, existencial e ideológico de la reina. Así, Urraca reflexiona sobre el modo como una vida al ser transpuesta al discurso sufre un imparable proceso de ficcionalización: el discurso construye la vida y engaña sobre ella; el interlocutor contribuye a esa construcción falseadora. Esas reflexiones las realiza Urraca cuando, sola ante el papel vacío de palabras, medita sobre su experiencia narrativa y de reconstrucción (asistida); es en ese nivel (el propio proceso enunciativo) donde adviene finalmente el conocimiento de que ella, en realidad, no quería escribir una crónica, sino una confesión, una justificación de su vida, una autobiografía: Urraca, sí, aspira a salvarse para la posteridad a través de esta narración íntima de sus experiencias sexuales y políticas. Es en ese nivel, en fin, donde llega a concluir la constitutiva falsedad de cualquier reconstrucción lingüística de la vida vivida. Así, el texto se acaba convirtiendo en una reflexión, plena de lucidez, sobre el hecho de escribir y el manejo de las palabras, y sobre el propio texto que ella está escribiendo: «A veces pienso que escribo esta historia para mí misma» (153), «la historia se recompone como fábula» (166).

#### 4. LA INVENCIÓN DEL NARRATARIO

Urraca escribe a solas, escribe para sí misma; aunque lo hace con la inicial intención de legar su requisitoria a «los juglares» para que ellos «la transmitan de aldea en aldea y de reino en reino» (10). Urraca sufre esta soledad: necesita introducir en su escritura un narratario con el cual dialogar, un interlocutor que la sonsaque con sus interpelaciones. Así «cansada de la escritura, fatigada por el monólogo que nunca tendrá respuesta», recurre a Roberto: «para que me ayude a ordenar los pensamientos» (55). El monje que dialoga con ella a menudo en su celda del monasterio, se va a convertir en ese narratario simulado: «El hermano Roberto ha estado conmigo toda la tarde y me incita con sus preguntas a detenerme en los detalles» (71).



Ese punto de partida se ve corregido, además, con otro tipo de funciones no menos trascendentes (temática, emotiva, metatextual), que ese interlocutor va a cumplir: de cara al discurso va a lanzarlo por vericuetos no pretendidos inicialmente por Urraca (por ejemplo, la aparición de relatos eróticos), obligándola a incluir en su narración el propio hecho de la conversación con Roberto y de la relación con éste. Urraca va a experimentar (y el monje también) una atracción erótica que finalmente se establecerá en la práctica de la unión sexual. Así, esa relación con el hermano Roberto tendrá también su historia.

Por lo demás, la introducción de este personaje perteneciente a la clase oprimida y explotada por la nobleza (estamento a cuyo nivel superior pertenece la propia Urraca), permite a Lourdes Ortiz movilizar en el proceso de la enunciación una tensión dialéctica de cuño social, que acaba incidiendo sobre la propia toma de conciencia de la reina. Así, esa introducción ficticia del narrativo en el proceso de la enunciación tiene una finalidad inmediata: propiciar la extensión de la dialéctica Urraca (reina: clase socioestamental dominante) vs. Roberto (monje de categoría inferior: clase campesina dominada) al interior del discurso escrito. La fuerza que adquiere ese enfrentamiento se la da no sólo la consciente contraposición de las clases (de sus intereses e ideologías) que se produce a través de todo el desarrollo del enunciado, sino también la abundante utilización del tiempo verbal presente en esas ocasiones: así, se contrasta la brillante ficción de la Historia protagonizada por los grandes con la miserable realidad padecida por los *menudos*: «Los nombres son para él símbolos de una historia de la que nunca fue protagonista, una historia que sufrió sin comprender, como la sufrieron todas las gentes de mis reinos» (71-72).

La realidad del proceso enunciativo (que se desarrolla en la escritura de la seudocrónica) no concierne *en presencia* más que a Urraca. Roberto es sólo interpelado retóricamente, *en ausencia*, y, así, cobra vida textual en el enunciado *como si fuera* parte del proceso de la enunciación, aunque no lo sea en ningún momento. Urraca *escribe*, trata de que lo que *escribe* sea una crónica y algunas veces (pocas) lo consigue; en general, se desliza hacia la confesión personal autobiográfica y la reflexión íntima pero siempre se trata de un texto que está escribiendo.

Urraca no puede ser, al mismo tiempo, personaje que dialoga con Roberto y narradora (por escrito) que se refiere a su pasado

y a su presente; que imita presuntas contestaciones o reflexiones del propio monje y dice no enunciar para no asustar a Roberto lo que de hecho la vemos que está enunciando ya. La única realidad que se produce en el presente de la enunciación en Urraca, es la narración escrita que *Urraca* realiza, proyección textual de sus propias presentes reflexiones, fantasías y recuerdos: «Y ahora aquello se convierte en escritura. Hasta el hermano Roberto, que duerme complacido, es ya parte del texto que tengo que contar; ya no vivo su carne, sino en tanto que crónica» (119).

Así, las apariciones de Roberto alternan entre las formas directa, indirecta y contada; es claro que si las primeras podrían haber sido emitidas en una situación enunciativa oral (con narrador ausente), los otros tipos de discurso no pueden formar parte más que de una práctica discursiva escrita, en que la enunciación directa no aparece sino como relato segundo: como cita. Por lo demás, la transición entre la presunta presencia del monje y la no presencia, en el proceso de la enunciación, es falsa: el monje en el acto de escribir no está nunca presente y no hay transición formal (tiempos/ aspectos/ modos verbales, deícticos) entre una y otra presuntas situaciones, porque sólo hay una situación. La práctica oral no se solapa en absoluto con la situación enunciativa monológica: sólo utiliza parte de sus posibilidades dialógicas para imitar de esa forma una situación no unívoca. Así, en la práctica del discurso escrito, *Urraca* reelabora por entero lo enunciado en la situación enunciativa oral, de modo que introduce reflexiones (sobre lo que cita que dijo el monje) que pueden proceder de las hechas por ella misma, inmediatamente y en el seno de la conversación, o bien pueden ser las que realiza ahora cuando elabora el discurso escrito.

De hecho, no siempre aparece el monje siquiera textualmente interpelado por el discurso de *Urraca*; así, Roberto no tiene ninguna intervención como (pseudo) narratario en los capítulos I, II, XII, XVII y XVIII, ni como tú interpelado retóricamente, ni como tú interlocutor real de *Urraca*, y en el mismo sentido funcionan los capítulos XIII y XIX, donde se narra cómo, después de haber hecho el amor con *Urraca*, el monje yace dormido junto a ésta, quien mientras tanto trabaja en la escritura de su texto: así, en la práctica, también aquí Roberto se halla ausente, puesto que *Urraca* prescinde casi absolutamente de él. Por el contrario, en los capítulos VII y XIV, por ejemplo, donde se afirma la no presencia,

en absoluto, del monje, se realiza (como sucede también en el capítulo VIII) la entera invención de un inexistente diálogo: lo que se cuenta aquí no es siquiera resumen de un diálogo presente o previo, puesto que se afirma que Roberto no está presente: lo que se hace es imaginar que sí lo está y desarrollar de nuevo la retórica enunciativa del diálogo fingido. El relato, sin duda, funciona igual tanto si se narra un diálogo real en resumen, como si se inventa un diálogo probable.

Pero, además de la que se refiere a Roberto, Urraca introduce también en otras ocasiones la segunda persona, en pasado, para dirigirse a un personaje ya muerto con el que tuvo relaciones sexuales: «Conde, te contesté aquel día [...]» (42). De esa utilización se puede deducir la necesidad interior que lleva a la reina a esta invención del interlocutor en su autobiografía: su emotividad erótica y política nunca satisfecha, siempre necesitada de proyección. Urraca se dirige al conde como si estuviera presente en el diálogo que se enuncia en la práctica narrativa; ese pasaje es relativamente extenso y en él tiende a producirse la identificación, en el ánimo de la reina, entre el conde y el monje; así, se transparenta su enamoramiento, no superado, del conde, y el progresivo que la une al monje.

En fin, vemos cómo la obsesión de Urraca por dirigirse a un interlocutor identificable (es decir, su obsesión por inventar un narratario, para que exista allí donde sólo anida la soledad y los propios recuerdos de un pasado mejor o más activo), la lleva a dialogar ficticiamente con personajes de su historia que ya han muerto, como sucede en el caso del conde de Candespina, o que, en todo caso, no se hallan, en ese momento, presentes, lo cual hace no sólo con el muy próximo Roberto, sino incluso con el muy lejano Gelmírez. Urraca dialoga con sus fantasmas, próximos o lejanos, incluso con ella misma: «Algo te pasa, Urraca... Quizá las largas conversaciones en solitario [...]. Los dioses son crueles y tú, Urraca, te crees por encima de Dios» (158), en un esfuerzo lúcido por salvar a su crónica de la frialdad y a sí misma de la desesperación y de la amargura, dotando así a su discurso autobiográfico de emotividad y movimiento dialógico.

## 5. LOS NIVELES NARRATIVOS Y EL ESTATUTO DIEGÉTICO DE LA NARRADORA

He dicho que el texto de *Urraca* es un relato no encajado dentro de otro relato. En apariencia, lo que Genette ha llamado «relato primero» y Oscar Tacca «escritura numénica» (129-130). Es, por contra, un relato que se realiza dentro de una diégesis: el texto (que Urraca-narradora escribe) se produce como un hecho más dentro de la diégesis a que pertenece el personaje-Urraca, que sigue siendo, por tanto, protagonista de la diégesis construida por el enunciado en el mismo momento en que se produce el proceso enunciativo, porque ese proceso forma parte, él mismo, de la diégesis. Así, tenemos que caracterizar a Urraca, en relación con su labor enunciativa, como una narradora intradiegética, y, claro, en relación con su protagonismo en la diégesis que enuncia, como una narradora autodiegética.

Hay, no obstante, ocasiones en que sólo puede considerarse narradora homodiegética y aun heterodiegética (por ejemplo, en el episodio de las cruzadas en Jerusalén). En esos fragmentos, llega a ceder la palabra (bien, parcialmente, a través del estilo indirecto, o bien, incluso, en estilo directo) a otros personajes, protagonistas o testigos de sucesos que ella no pudo conocer o acaso sólo recibió como narrataria; es el caso, por ejemplo, de Pierre de Tours, protagonista-testigo en las cruzadas. Esto no sucede, sin embargo, sólo en la narración de hechos lejanos, anteriores a su prisión en Valcabados: la propia organización de su relato en los pasajes en que pone en escena sus coloquios con Roberto dentro del monasterio (hayan sido reales o sean sólo cuestión de su fantasía, que de los dos casos hay), lleva a la no escasa presencia de fragmentos de historia narrados (ya en indirecto, ya en directo) por el propio monje, al que Urraca, tal vez como compensación del secular despojamiento de su clase, concede la palabra en el interior de sus memorias.

Sin embargo, el (especial) estatuto discursivo de estas narraciones no da a estos narradores una caracterización que vaya más allá de lo nebuloso (serían intradiegéticos y homodiegéticos), puesto que no se trata sino de la imitación, en el discurso escrito por la reina, de presuntos discursos orales habidos con mayor o menor anterioridad, y de su fraccionamiento y síntesis en función de las necesidades discursivas de la propia Urraca-narradora (lo cual es evidente en el caso de las intervenciones de Roberto). Son frag-

mentos, pese a todo, que de ninguna manera podría habernos comunicado la propia Urraca por su cuenta: ésta es una de las razones para la invención del personaje de Roberto, por cuya boca habla la clase dominada.

El relato narrador por Pierre de Tours en el pasado de Urraca, cuenta una diégesis que no es la presente diégesis en que Urraca se encuentra: así, tal relato (segundo), inserto en el relato (primero) de Urraca, narra sucesos que son, realmente, *metadieéticos*. Por el contrario, todo lo que cuenta Urraca en pasado hay que considerarlo como analepsis isodieética (aquéllas asumidas por el narrador mismo del relato primero, de forma que el relato y la retrospección que se inserta pertenecen al mismo nivel dieético), es decir, retrospecciones realizadas desde el presente en que Urraca comienza su enunciación.

La analepsis metadieética (en la que la retrospección está asumida por un personaje y genera un relato segundo) introducida por la voz de Pierre de Tours, cumple, en el texto que Urraca escribe, una *función temática*, que no implica ninguna continuidad espacio-temporal entra metadieégesis y diégesis (relación de contraste o de analogía); de hecho, los sucesos que Pierre de Tours cuenta tienen muy poco que ver con la vida de Urraca y, en todo caso, nada con la sucesión de hechos que la han llevado a la presente situación de encierro; son los temas *básicos* del texto de Urraca (el poder, la guerra, el fanatismo religioso, la sangrienta rapiña de la clase dominante y de sus sicarios) los que aparecen realzados en la narración analéptica de Pierre de Tours.

En algunas de las analepsis isodieéticas introducidas por Urraca y en ciertas analepsis metadieéticas introducidas por la voz (citada) de Roberto (cuya función es, sobre todo, temática), parece actuar también una *función* añadida respecto del discurso que la reina dice querer escribir: es el acto de narración mismo (aliado en este caso con su contenido) el que funciona en la diégesis como *distracción* u *obstrucción*. Así, en estos casos parece darse una doble funcionalidad *temático / distractiva*: se introducen temas que originariamente no interesaban a Urraca y ello distrae a la reina de la prosecución de su propia requisitoria auto-justificativa. Además, las analepsis introducidas por Urraca citando a Roberto, llevan a la reina a rememorar ella misma, episodios por los cuales presuntamente no debía haberse interesado como material para su crónica-palinodia.

En cualquier caso, el discurso de Urraca asume todas las funciones que le son posibles al discurso del narrador (Genette):

1. Realiza una *función narrativa*: narra una *historia*.
2. Se refiere al propio *texto narrativo* que se está componiendo: indica desviaciones de ciertas normas que el texto debería contemplar; discute si se trata o no de una crónica, qué aspectos de los introducidos en el texto son pertinentes y cuáles lo apartan de la dirección pretendida, etc. Referencias (que el discurso hace) a su propia organización interna: indicaciones de reacción que lo organizan o tratan de hacerlo («no puedo desviarme. Esto, Obispo, es una crónica y antes de contar ese instante [...]», 126). *Función reactiva o metatextual*.

3. Construye (en relación a la situación narrativa) un ficticio diálogo entre un (pseudo)narratario (presente textualmente pero ausente realmente) y la propia narradora; contacto dialógico que, si ficticio, no deja de ser realmente constatable en el tejido textual: *función fática* que verifica el contacto, y *apelativa*, que actúa sobre el destinatario: ficticiamente sobre Roberto (puesto que él no es destinatario del texto escrito por Urraca), pero, en realidad, sobre un presunto receptor virtual interior a la diégesis, fantasmático y más o menos coetáneo de la reina: El súbdito leal para el cual Urraca dice construir su discurso (el oyente de la crónica de la reina, que quizá será recitada por los juglares).

4. Da cuenta (en lo que se refiere a la *voz narrativa*) de la relación (afectiva, moral, intelectual) de la narradora con la historia que cuenta, que toma la forma de testimonio sobre los hechos que narra acerca de las distorsiones y tergiversaciones de las informaciones oficiales, y acerca del grado de precisión de sus propios recuerdos o de los sentimientos que despierta en ella, ahora, lo vivido en el pasado (a través de su rememoración presente: «No me siento bien; reaparecen los fantasmas; las manos cortadas; las cabezas, los cuerpos empalados para escarmiento y memoria (173). *Función emotiva y función testimonial*.

5. Realiza comentarios autorizados acerca de la acción que se desarrolla en la historia: función *ideológica*, una de las fundamentales en la novela. Las pretensiones de Lourdes Ortiz son, sobre todo, las de iluminar desde una perspectiva plural (desde las dos clases en contradicción antagónica) el modo como funcionan la producción y reproducción del poder (socioeconómico y político) en la Edad Media, proyectando su visión hacia la comprensión de

los mecanismos generales de dominación en todas las épocas. El discurso crítico de la reina es una plataforma inmejorable para desmontar esos mecanismos: Urraca es una conocedora de primera mano. La nobleza y el clero dominantes son puestos radicalmente en entredicho por la propia reina, que se sirve además para ello de las intervenciones de Roberto (la otra clase): «Le agarraron, cuando cortaba leña en el bosque cerca del monasterio. Le arrancaron los ojos [...]» (91).

## 6. CONCLUSIÓN

*Urraca* es una autobiografía de ficción. La novela puede imitar de arriba abajo el procedimiento autobiográfico, construyendo un discurso que parece depender por entero del sujeto que, en primer plano, enuncia su texto. Me he detenido, sobre todo, en el análisis del nivel de la enunciación, porque es en él, creo, donde se aprecian de modo más nítido las líneas maestras de lo que la escritura autobiográfica es en su esencia (Martín). En efecto, si *historia* y *discurso* se interpretan ahí, es el segundo el que predomina. La persona que enuncia, sigue viviendo a lo largo del período que dura su escritura, y el propio proceso discursivo no deja de moldear inevitablemente su misma personalidad: cuando concluya su tarea, sobre todo si hemos asistido a una enunciación dramatizada, la redacción de su autobiografía la habrá transformado, más o menos parcial o globalmente, en otra distinta de la que era antes de comenzar a escribir y eso se reflejará en su relato.

Ejemplo sustancioso de dramatización de la instancia enunciativa, *Urraca* es también paradigmática de las posibilidades ideológicas y existenciales de la *invención del narratorio*. La elección de uno u otro destinatario del discurso autobiográfico, ya sea verdadero (como sucede en *Cartas a Adriana*, de Clara Janés), virtual (por ejemplo, la clase obrera en la posible autobiografía de un militante sindicalista) o inventado (como en *Urraca*) contribuye de hecho a encauzar la escritura de la confesión en diferentes direcciones: ofreciendo nuevas y disímiles versiones de la realidad y de la propia vida de quien enuncia.

Debería quedar claro que en una autobiografía de ficción (es decir, cuando el personaje que enuncia el discurso confesional no tiene nada que ver con quien realmente firma el volumen que

habrá de venderse en las librerías), bien se esté utilizando una figura histórica (como en *Urraca*) o bien un sujeto enteramente inventado sobre la base de personas conocidas por el escritor en la realidad (como en *El diario de Hamlet García*, de Paulino Masip), existe pertinazmente presente, al mismo tiempo que el agente *textual* de la enunciación, el sujeto *real* de la escritura, representado en el texto por la figura del *autor implicado*, verdadero maestro de las estrategias retóricas e ideológicas que conducen la voz del agente ficticio. Una lectura no ingenua debe hacernos percibir, por debajo del discurso del personaje-narrador-autobiógrafo, el distanciamiento irónico que brota de quien está tratando de comunicarse con su lector real: la propia novelista.

#### OBRAS CITADAS

- Genette, Gérard. «Discours du récit. Essai de méthode». *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, 65-282.
- Janés, Clara. *Cartas a Adriana*. Madrid: S.A.R.P.E., 1976.
- Martín, Salustiano. «Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica», en José Romera, ed., *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid: Visor, 1993, 289-294.
- Masip, Paulino. *El diario de Hamlet García* (1944). Prólogo de Pablo Corbalán. Barcelona: Anthropos, 1987 (2.<sup>a</sup> ed.).
- Ortiz, Lourdes. *Urraca* (1982). Madrid: Debate, 1991 (2.<sup>a</sup> ed.).
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985 (3.<sup>a</sup> ed.).
- Weinrich, Harald. *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974.